

DIE STRUKTUR DES SATZES UND DIE GESTALTUNG DES WORTKUNSTWERKS

Von Wladimir Admoni

1.

Daß es manche Verschiedenheiten gibt zwischen der Sprache des Wortkunstwerks (weiter unten als WKW bezeichnet) und der sozusagen „utilitaristischen“ Sprache aller anderen Bereiche der menschlichen Redetätigkeit (weiter unten als US bezeichnet), wird selbst beim flüchtigen Vergleich ihrer Strukturen augenscheinlich.

Dies gilt sowohl für die semantische Struktur des Wortes als auch für die Verwendung einiger grammatischer Formen.

Allerdings verändern sich im Laufe der sprachlichen Entwicklung die Beziehungen zwischen der sprachlichen Form des WKW und der Form der US in allen ihren Abarten. Einige Verschiedenheiten schwächen sich ab oder verschwinden, andere gewinnen an Bedeutung oder kommen überhaupt erst zum Vorschein. Dabei vollziehen sich diese Prozesse in der Poesie und in den prosaischen WKW recht verschiedenartig, und selbst der Bestand der wortkunstmäßigen sprachlichen Formen in den poetischen und in den prosaischen WKW fällt zuweilen nicht zusammen.

Es verändern sich die Beziehungen zwischen der Wortkunst und anderen Bereichen des Sprachgebrauchs auch in dem Sinne, daß die Wortkunst zuweilen sich einem von diesen Bereichen sprachlich mehr nähert als den anderen oder im Gegenteil sich von ihm besonders stark entfernt. So lassen sich im Deutschen im Verlaufe der letzten drei Jahrhunderte weitgehende Veränderungen in der Beziehung zwischen der Sprache der Wortkunst und der Umgangssprache verfolgen. Ohne auf dieses Problem hier näher eingehen zu können, möchte ich nur bemerken, daß die Sprache des WKW sich in diesem Zeitabschnitt der Umgangssprache bekanntlich in mancher Hinsicht annähert, was aber keineswegs einen geradlinigen Prozeß darstellt. Selbst in der Prosa trägt z. B. die Schaffung und rasche Verbreitung der „erlebten Rede“ zu einer größeren grammatischen Differenzierung zwischen der Sprache des WKW und der Umgangssprache bei. Und das Aufkommen der Experimentalprosa in den fünfziger und besonders in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts bedeutet überhaupt, daß eine (allerdings sehr

eigenartige) Abart der WKW sich von der Umgangssprache ganz entschieden abwendet.

Aber nicht derartige Probleme bilden das Thema meines heutigen Vortrags. Die Frage von den Beziehungen zwischen der Sprache des WKW und der US wird hier nur von einer Seite aus beleuchtet. Es wird hier nämlich das Problem erörtert, wie sich die allgemeinsten strukturellen Züge des WKW zu den allgemeinsten strukturellen Zügen der natürlichen menschlichen Sprache überhaupt verhalten. Dabei wird als Vertreter der natürlichen menschlichen Sprache ihre wichtigste kommunikative und kognitive Einheit herangezogen, nämlich der Satz.

2.

Als Hauptmerkmal, an dem unser Vergleich in erster Linie durchgeführt werden soll, wählen wir eine strukturelle Erscheinung, die für die Wirksamkeit des WKW von großer Bedeutung ist, nämlich die Spannung.

Das WKW ist eine dynamische Einheit, die in der Regel, allerdings auch nicht ohne Ausnahmen (vgl. S. 9), mit Spannung gespeist ist. Die Spannung im WKW nimmt verschiedene Formen an¹:

1. Die sujetmäßige Spannung.

Sie entsteht dadurch, daß ans Ende des WKW etwas verlegt wird, was erst das richtige Verständnis, die adäquate Auffassung des ganzen Werkes ermöglicht. Besonders klar tritt diese Art Spannung zum Vorschein, wenn das WKW eine Fabel, ein Sujet im eigentlichen Sinne des Wortes besitzt und die Lösung aller zu dieser Fabel gehörenden Konflikte eben am Schluß des WKW stattfindet. Aber auch in solchen Werken, die keine eigentliche Fabel haben, z. B. in lyrischen Gedichten, kommt in sehr vielen Fällen erst am Schluß die in emotionaler und semantischer Hinsicht besonders wichtige Stelle des Werks zum Vorschein, die sozusagen die maximale Steigerung oder Vertiefung (oder beides zugleich)

¹ Es werden hier nur die wichtigsten Spannungsformen (sowohl im Satz als auch im WKW) berücksichtigt. Nicht untersucht wird z. B. die Spannungsform, die man als „oxymoronmäßige“ bezeichnen könnte. Sie wird durch Kontaktierung oder Überlagerung semantisch oder grammatisch oder stilistisch einander widersprechender oder sogar ausschließender Komponenten der Redekette hergestellt. Z. B. bei Rilke: „Hast dir eine Brücke geschlagen / bis zu mir über Schuld und Schnee“, wo die semantisch ganz verschiedenartigen Substantive (*Schuld* – *Schnee*) syntaktisch als vollständig parallele behandelt werden. Oder bei Brecht: „Und weil der Mensch ein Mensch ist / Hat er Stiefel im Gesicht nicht gern“, wo die erhabene Diktion des ersten Verses durch die groteske Ausdrucksweise des zweiten Verses abgelöst wird.

seines Bedeutungsgehalts mitbringt. So bringt im Goetheschen „Mali-
lied“ eben die letzte Halbstrophe den Übergang von dem Gefühls-
taumel des Augenblicks zum vertieften Ewigkeitsgefühl. Im Rilke-
schen „Panther“ ist es der letzte Vers (...und hört im Herzen auf zu
sein), der, das Schicksal des vom Panther empfangenen äußeren Bildes
schildernd, das vollständige Absterben des inneren Lebens des gefange-
nen Tieres endgültig besiegelt und vor Augen führt.²

Auch in der lyrischen Prosa (z. B. in Erwin Strittmatters „Schulzenho-
fer Kramkalender“) sind es vor allem die Schlußzeilen, die ein außer-
ordentlich wichtiges Detail enthalten oder eine bedeutsame Wendung
in der Schilderung bringen und auf diese Weise dem ganzen lyrischen
Miniaturbild eine besonders starke Wirksamkeit verleihen.

Selbstverständlich gibt es – und gar nicht selten – auch solche WKW,
die auf die sujetmäßige Spannung verzichten. So werden als sozusagen
„absteigende“ Strukturen manche Gedichte der Impressionisten ge-
formt, die in ihrem Fortschreiten immer schwächer tönen und gewisser-
maßen versanden. Es gibt auch manche Stilrichtungen, die solches Ver-
sanden des WKW eben fordern, da ihrer Auffassung nach die Ver-
setzung besonders wichtiger Stellen an den Schluß des WKW als etwas
Unnatürliches, als ein Verstoß gegen das eigentliche Wesen des mensch-
lichen Lebens zu gelten hat, das für sie als Häufung von Zufälligkeiten
erscheint, die nicht fähig sind, eine gespannte Fabel zu bilden. Dies war
der Standpunkt des von Arno Holz am Ende der achtziger Jahre des
vorigen Jahrhunderts verkündeten „konsequenten Naturalismus“.³
Ähnlich lautet das Programm einiger Stilbewegungen im 20. Jahrhun-
dert, vor allem des französischen „neuen Romans“ der fünfziger und
sechziger Jahre, der sich eben als „Antiroman“ behaupten wollte.

Aber die Werke und ganze Stilrichtungen solcher Art sind doch in der
Regel Erscheinungen vorübergehenden Charakters und können in
ihrem Wesen nur aus ihrer Opposition gegen die sujetmäßige Literatur
verstanden werden, die deswegen eben als Grundlage des gesamten
Systems der schönen Literatur, auch in unserer Zeit, auftritt.

² Über die Neigung, im lyrischen WKW die wichtigste Stelle, die die eigentliche Er-
kenntnis der im Gedicht behandelten Thematik bringt, ans Ende zu rücken, vgl.
T. I. Sil'man, Semantičeskaja struktura liričeskogo stichotvorenija (k probleme
„modeli žanra“) [Die semantische Struktur des lyrischen Gedichts (zum Problem des
„Genre-Modells“)], in: Filologičeskae issledovanija po jazyku i literature. Pamjati
akademika V. M. Žirmunskogo. Leningrad 1973.

³ A. Holz. Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, 1890.

2. Die emotionale Spannung.

Sie entsteht bekanntlich durch starke gefühlsmäßige Färbung des WKW und wird durch entsprechende Wahl und Gestaltung der Situation und Personen in epischen und dramatischen Werken und mit Hilfe von entsprechenden Bildern und lexikalischen und syntaktischen Mitteln sowohl in diesen als auch in lyrischen Werken hergestellt. Es erübrigt sich, diese Art der Spannung im WKW näher zu beschreiben. Es sei nur hinzugefügt, daß in Goethes „Mailied“ die emotionale Spannung eigentlich das ganze Gedicht durchdringt, erst am Schluß sich mit der sujetmäßigen Spannung verbindend, die hier, wie gesagt, als ein Übergang vom momentanen zum ewigen Gefühl erscheint.

3. Die Tiefenspannung.

Sie entsteht dadurch, daß im WKW solche Bedeutungsgehalte vorhanden sind, die nicht unmittelbar dem Leser vorgeführt werden, sondern erst beim Vordringen von der Oberfläche zu den tieferen Regionen des WKW erfaßt werden können.

Dies ist der Fall z. B. in den Werken mit symbolischem Bedeutungsgehalt und beim systematischen Gebrauch der Metaphorik. In den Werken hohen Ranges, wenn die Symbolik und Metaphorik nicht abgeblaßt und fade sind, bildet sich ein innerer Zwang, den unter der Oberfläche des Werks verborgenen Sinn zu erfassen, was eben eine Spannung besonderer Art bedeutet. Und dies findet keineswegs nur in den WKW ausgesprochen philosophisch-symbolischen Charakters statt, nicht nur in solchen Werken wie Goethes „Faust“ oder Th. Manns „Zauberberg“.

So kommt in der Literatur des 20. Jhs. solche Prosa zu großem Ansehen, die unmittelbar sehr präzise und knapp nur die äußeren Handlungen und den sehr reservierten Dialog der vorgeführten Personen darstellt. Ihr eigentliches seelisches Leben und die wahren Beweggründe ihres Handelns können erst allmählich aus den Beziehungen zwischen ihren Äußerungen und ihrem Verhalten aus dem besonderen Ton ihrer Worte, auf Grund der Hervorhebung einiger Details, auf Grund der Zusammenstellung des im WKW geschilderten konkreten Lebens des einzelnen Menschen mit der an der Peripherie des WKW irgendwie zum Vorschein kommenden epochalen Wirklichkeit des 20. Jhs. usw. bis zu einem gewissen Grade erschlossen werden. Es ist hier vor allem das Schaffen Ernest Hemingways vorbildlich, der eben die Forderung aufgestellt hat, daß der größte Teil eines WKW wie der eines Eisbergs für den Leser unsichtbar bleiben soll. Man nennt diese Art

der Gestaltung eines WKW Subtext oder Unterbedeutung, und sie ist auch bei manchen anderen Schriftstellern des 20. Jhs. eben als eine Form der Tiefenspannung zu erkennen, z. B. bei H. Hamsun, E. M. Remarque, A. Camus.⁴ Vorbereitet war sie in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. vor allem in den Werken von H. Ibsen und A. Tschechow. Ihre Ansätze sind aber noch viel älter und reichen zurück bis zu den berühmten isländischen Familiensagas.

Auch eine solche im 20. Jh. aufblühende Erscheinung wie die erlebte Rede trägt zur Schaffung der Tiefenspannung bei, da durch sie der Text semantisch auch vielschichtig wird, nämlich die Stimme des Erzählers durch die Stimmen der handelnden Personen überlagert wird, was zur Bildung einer Projektion von der Oberfläche des WKW in sein Inneres führt.

Dies sind die wichtigsten Formen der Spannung im WKW.

Und nun der Satz.

Es läßt sich leicht zeigen, daß im Satz als der wichtigsten kommunikativ-kognitiven Einheit sowohl der Sprache als auch der Rede alle drei im WKW wirkenden Spannungsarten vorgebildet sind:

1. Die sujetmäßige Spannung des WKW findet ihre Entsprechung in der syntagmatischen Spannung des Satzes.

Die syntagmatische Spannung wird nämlich in ihrer krassesten Form dadurch erzeugt, daß die semantisch-grammatisch wichtigsten, unentbehrlichen Komponenten des Satzes an sein Ende gestellt werden, d. h. durch die Klammerbildung. Nun wissen wir, allerdings, daß im Deutschen die Klammer keineswegs immer erhalten bleibt und daß es überhaupt klammermäßig neutrale Sätze gibt. Wir wissen auch, daß in vielen Sprachen die Satzklammer als allgemeine Gesetzmäßigkeit der Satzgestaltung überhaupt fehlt oder nur auf einen Teil der Satzkomponenten, nämlich nur auf die schwachtonigen, beschränkt ist, wie es z. B. im Russischen und Französischen der Fall ist. Doch ist in allen Sprachen auch in den Sätzen, die keine grammatisch nach strengen Regeln geformte Klammer aufweisen, die Tendenz vorhanden, das kommunikativ Wichtigste (das psychologische Prädikat, das Neue, das Rhema) ans Ende des Satzes zu versetzen, so daß der Satz doch in Einklang mit dem Prinzip der syntagmatischen Spannung aufgebaut wird (nach dem

⁴ Vgl. T. I. Silman. Die Unterbedeutung (Subtext) als sprachliche Erscheinung, in: Actes du Xe Congrès international des linguistes, III, Bucarest 1970, p. 351–355.

⁵ Vgl. Ju. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka [Das Problem der Verssprache]. Leningrad, I, 1924, S. 30–31.

Aspekt der Erkenntniseinstellung des Redenden oder der aktuellen Gliederung der Rede.) Und wenn auch in manchen Sätzen das kommunikativ Wichtigste an die erste Stelle rückt und der ganze Satz eben als „abperlend“ gestaltet wird, so läßt sich dadurch die außerordentlich große Rolle der syntagmatischen Spannung für die Gestaltung des Satzes nicht in Frage stellen, weil das Fallenlassen dieser Spannungsform durch die Einwirkung irgendwelcher mächtiger Faktoren erklärt werden kann, vor allem durch die Einwirkung einer anderen Spannungsform, nämlich der emphatischen Spannung, die weiter unten besprochen wird.

Allerdings gibt es eine Theorie, die dem Satz als solchem jegliche Dynamik und Spannung abspricht. Entworfen wurde diese Theorie von keinem geringeren als Jurij Tynjanow, einem der glänzendsten Vertreter des sogenannten russischen Formalismus der zwanziger Jahre. Seiner Theorie nach ist die Dynamik und Spannung nur dem Satz im Vers eigen, da erst der Vers mit der Dichte seiner Redekette, mit seiner engen Verflechtung der Wortbedeutungen, mit seiner Verschlingung der Lautkörper von Wörtern usw. dem Satz die Energie und Dynamik verleiht und ihn auf diese Weise zu einer gespannten Konstruktion umgestaltet. Selbst die Sprache des prosaischen WKW ist somit nach Tynjanow spannungslos. Aber schon diese Folgerung aus der Theorie Tynjanows läßt diese Theorie recht fragwürdig erscheinen, besonders angesichts solcher Werke wie derjenigen von H. Kleist und L. Büchner, Th. Mann und W. Borchert, die außerordentlich stark gespannte Sätze enthalten, wenn auch diese Spannung durch Anwendung sehr verschiedener Mittel der Satzgestaltung erzielt wird. Doch läßt sich auch in ganz allgemeiner Form, für alle Bereiche der Sprache, also auch für die US, im Lichte der oben angeführten Erwägungen die These aufstellen, daß die Spannung, und in erster Linie eben die syntagmatische Spannung, dem Satz als solchem innewohnt und daß der Vers nur imstande ist, die Spannungspotenzen zu aktualisieren und zu erhöhen, die dem Satz überhaupt eigen sind.

2. Emotionale Spannung im WKW findet im Satz eine genaue Entsprechung, nämlich die Spannung, die durch gefühlsmäßige Hervorhebung des ganzen Satzes oder seiner Bestandteile hervorgebracht wird. Man kann sie als emphatische Spannung bezeichnen. Ausgedrückt wird sie mit Hilfe von Intonation, die freilich graphisch oft nur sehr mangelhaft wiedergegeben wird, und Wortstellung, auch durch Gebrauch von Interjektionen und gewissen Wortformen und Wortverbindungen. Ich

glaube, daß bei der Behandlung dieser Frage keine weiteren Ausführungen notwendig sind.

3. Der Tiefenspannung im WKW entspricht im Satz die Spannung, die der Vielschichtigkeit der lexikalen und, was uns besonders interessiert, der grammatischen Bedeutungen in der Redekette, somit auch im Satz, entspringt. Die im Satz vorkommenden grammatischen Bedeutungen überlagern nämlich einander und bilden auf diese Weise eine partiturartige Struktur, die sich auf die in den Wortformen festgelegten Bedeutungsgehalte (die der Wortart, des Kasus, der Temporalform usw.) stützt, aber auch in der Wortstellung und Intonation ihren Ausdruck findet.

Es entsteht somit im Satz eine beträchtliche Anzahl von einander überlagernden grammatischen Bedeutungen, so daß eine Wortform zuweilen eine ganze Kolonne von verschiedenen grammatischen Bedeutungen auf sich trägt, die mit ihnen in sehr verschiedenartigen grammatischen Beziehungen stehen. So hat nach meinen Zählungen im deutschen Satz *Ich hab' es heute dem Vater gesagt* die Wortform *Vater* folgende 9 grammatische Bedeutungen zu tragen: 1. die verallgemeinerte grammatische Bedeutung des Gegenstandes, die den Substantiven eigen ist und sich in diesem Fall in der Bedeutung der Person exemplifiziert, die übrigens vielleicht auch als eine besondere grammatische Bedeutung im System der semantisch-grammatischen Arten des Substantivs ausgesondert werden könnte, 2. die Bedeutung des Gegenstands (der Person), auf welche die Handlung orientiert ist, also die grammatische Bedeutung des Dativs als eines indirekten Objekts, wobei man hier die Kasusbedeutung und die Bedeutung des entsprechenden Satzgliedes auch als zwei verschiedene grammatische Bedeutungen auffassen könnte, 3. die individualisierende grammatische Bedeutung, die ihren formalen Ausdruck bis zu einem gewissen Grade im Artikel findet, aber ganz unzweideutig nur vom Kontext zum Ausdruck gebracht wird, 4. die grammatische Bedeutung der Bestimmtheit, die ihren formalen Ausdruck auch im Artikel findet und sich allenfalls auch nur mit Hilfe des Kontexts wirklich realisieren läßt, 5. die grammatische Bedeutung des männlichen Geschlechts, 6. die grammatische Bedeutung der Einzahl, 7. die allerdings nur indirekt allen Substantiven anhaftende grammatische Bedeutung der 3. Person, 8. die dem ganzen Satz eigene, aber auch die Wortform *Vater* streifende grammatische Bedeutung der mäßig erhöhten Emotionalität, die allerdings vielleicht nicht von allen Sprachforschern als grammatische Bedeutung anerkannt wird, 9. die dem gan-

zen letzten Abschnitt des Satzes, aber besonders eben der Wortform *Vater* eigene grammatische Bedeutung des „Neuen“, des „Rhemas“. Außerdem schwingen beim Aussprechen des Wortes *Vater* solche grammatische Bedeutungen des Satzes mit wie die durch die Form des Verbs und das Fehlen der Negation ausgedrückte modale Bedeutung der Realität der durch den Satz beschriebenen Handlung und die durch die Wortstellung und Intonation zum Ausdruck gebrachten grammatischen Bedeutungen des Einfachsatzes und des Aussagesatzes.⁶

Allerdings werden die allermeisten von diesen grammatischen Bedeutungen, deren Auswahl übrigens diskutabel ist, in dem Augenblick, in dem das Wort *Vater* ertönt, sowohl von dem Redenden als auch von dem Hörenden gar nicht beobachtet, überhaupt nicht empfunden. Aber objektiv sind sie da und aus ihrem Mitschwingen ergibt sich eine allgemeine Anlage zur Projektion, die von der Wortform, wie sie im Satz erscheint, zu den sie überlagernden grammatischen Bedeutungen führt und auf diese Weise eine besondere Art von latenter Spannung erzeugt, die ich einmal als batysmatische (vom griech. *batys* – *tief*) bezeichnet habe.⁷ Die Projektion in die Tiefe ist somit dem Wesen des Satzes als eines grammatischen Gebildes in einem noch höheren Maße eigen als dem Wesen des WKW. Und es gibt ja außerdem noch eine Projektion, die in die Tiefe der lexikalischen Bedeutung führen kann. Aber jegliche Projektion ist mindestens eine Vorbedingung zum Aufkommen der Spannung.

Alle Arten der Spannung, die das WKW beleben, finden sich also bereits bei dem Satz vor, zum Teil als Spannungen, zum Teil als Vorbedingungen zur Spannung. Das WKW weist diese Spannungsarten in viel reicheren und mannigfaltigeren Formen auf und handhabt sie zielbewußter und differenzierter. Aber die Wurzeln dieses Gebrauchs liegen doch in den Gebrauchsgesetzmäßigkeiten des Satzes. Die Spannungen im WKW sind letzten Endes nur Entfaltungen der Potenzen, die bereits im Satz enthalten sind.

⁶ Vgl. W. G. Admoni, Grundlagen der Grammatiktheorie. Übersetzt und mit einem Vorwort von Theodor Lewandowski, Heidelberg 1971, S. 59–68. Ausführlicher und an Hand einer Tabelle wird die Mehrschichtigkeit grammatischer Bedeutungen gezeigt im Aufsatz: V. G. Admoni, Partiturnoe strojenie rečevoj cepi v sisteme grammatičeskich značenij v predložanii [Der Partitur-Bau der Redekette im System der grammatischen Bedeutungen im Satz], in: Fililogičeskie nauki, 1961, Nr. 3.

⁷ Vgl. V. G. Admoni, Sintagmatičeskoe naprjaženie v stiche i proze [Die syntagmatische Spannung in Vers und Prosa], in: Invariantnye sintaksičeskie značenija i struktura predloženija, Moskva 1969, S. 26.

Nun möchte ich in aller Kürze noch einige Aspekte erwähnen, die der Struktur des WKW und der des Satzes gemeinsam sind.

Es ist vor allem die Fähigkeit des Satzes, sich auf mannigfache Weise und in einem sehr hohen Grade zu erweitern, die ihre Entsprechung im WKW findet. Wie es vor Jahren A. Meillet treffend bemerkt hat, ist die Zahl der Komponenten, die ein Satz enthalten kann, eigentlich unbeschränkt.⁸ An die abhängigen Glieder ersten Grades, die unmittelbar zu den Hauptgliedern des Satzes gehören oder zu ihrer Beziehung, können abhängige Glieder zweiten Grades, d. h. solche, die zu den abhängigen Gliedern ersten Grades gehören, herantreten, an sie die abhängigen Glieder dritten Grades usw. Dasselbe gilt aber auch für das WKW. An die Fabel, die die Rolle der prädikativen Hauptlinie des Satzes in den epischen und dramatischen WKW spielt, und an die sujetmäßige Hauptlinie in der thematischen, emotionellen und bildlich-metaphorischen Entwicklung der lyrischen WKW können in beliebiger Anzahl erweiternde Situationen, Schilderungen, Bilder usw. herantreten. Den knappen, zusammengedrängten WKW stehen die weitschweifigen, detaillierenden gegenüber, dem „Michael Kohlhaas“ von H. Kleist der „Nachsommer“ von A. Stifter.

Auf diese Weise wird es möglich, gewisse Übereinstimmungen auch zwischen den kompositionellen Typen des Satzes (geradlinige und verzweigte Sätze) und den Aufbauarten des WKW zu verzeichnen.⁹

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen dem WKW und dem Satz besteht darin, daß sie beide multidimensional sind, und zwar auf eine ziemlich ähnliche Art. Ohne auf dieses Problem hier näher eingehen zu wollen, möchte ich doch eine seiner Seiten erwähnen.

Der Satz kann nämlich vor allem und besonders unmittelbar in folgenden drei Dimensionen erfaßt werden, die allerdings selbst mit verschiedenen Aspekten, d. h. Dimensionen besonderer Art, ausgestattet werden können. Diese Hauptdimensionen sind: 1. die Paradigmatik, d. h. das System seiner Typen (Modelle) nach allen seinen Aspekten, 2. die Syntagmatik, d. h. das System der Satzkomponenten als einer Reihenfolge (Kette), 3. die bereits erwähnte Batysmatik, d. h. das System der einander überlagernden grammatischen und lexikalischen Bedeutungen der Wortformen im Satz, das wir oben, bei der Betrachtung der Spannungsarten im Satz, skizziert haben. Syntagmatik und Batysmatik

⁸ A. Meillet, *Introduction à l'étude comparative des langues indoeuropéennes*. Septième édition refondue, Paris 1934, p. 354.

⁹ Vgl. W. Admoni, *Der deutsche Sprachbau*, 3. Aufl., München 1970, S. 284–288.

sind die Dimensionen, in welchen das eigentliche Funktionieren des Satzes vor sich geht.

Nun aber sind dieselben Dimensionen auch dem WKW eigen. Hinsichtlich der syntagmatischen und der batysmatischen Dimensionen scheinen hier die Beweise überflüssig zu sein, da dieses Problem eigentlich dort erörtert wurde, wo von der sujetmäßigen und der Tiefenspannung die Rede war (s. S. 8 ff.). Aber auch über die paradigmatische Dimension verfügt das WKW. Denn nicht nur die Einteilung der schönen Literatur nach Gattungen bildet ein System, das sich eben als ein paradigmatisches erweist, sondern auch innerhalb einer Gattung lassen sich die strukturellen Unterarten im Aufbau des Sujets in epischen und dramatischen Werken und der emotionell-thematischen Hauptlinie in lyrischen Werken in paradigmatische Systeme einordnen. Als das bekannteste Muster solcher Einordnung ließe sich wohl das von Vladimir Propp bereits in den zwanziger Jahren aufgestellte System der sujetmäßigen Strukturen des Märchens anführen.¹⁰

Die hier angedeuteten Übereinstimmungen in der Gestaltung des Satzes und des WKW sind keineswegs als selbstverständliche Folgen der Tatsache zu verstehen, daß sowohl der Satz als auch das WKW zu semiotischen Systemen gehören. Es sei nachdrücklich darauf hingewiesen, daß den meisten semiotischen Systemen die Mehrzahl der hier behandelten Aspekte des Satzes und des WKW überhaupt fremd, irrelevant ist. Dies hat seinen Grund vor allem darin, daß die hier behandelten Aspekte eben Aspekte sind, d. h. einzelne Seiten aspektreicher, multidimensionaler Zeichensysteme darstellen, wogegen die meisten semiotischen Systeme nichts weiter als Codes im eigentlichen Sinne des Wortes sind, die mit sehr wenigen Aspekten (Dimensionen) auskommen (gewöhnlich mit zwei: Paradigmatik und Syntagmatik, wobei sie in eine beschränkte Anzahl von Aspekten zerfallen).

Die Multidimensionalität, die den Satz und das WKW verbindet, beruht ja darauf, daß diese beiden semiotisch keine künstlichen Codes sind, sondern natürliche, erst allmählich entstandene und mit der Fülle des menschlichen Lebens unlöslich verbundene Erscheinungen, die nicht nur der Verständigung zwischen den Menschen dienen, sondern auch die Form bilden, in der sich das innere Leben des Menschen ausdrückt

¹⁰ Wladimir Propp, *Morphologie des Märchens*. Herausgegeben von Karl Eimermacher. München 1972. Vgl. R. Breyer, Vladimir Jacovlevič Propp (1895–1970) – Leben und Wirken. In: *Linguistica Biblica*, 15/16, April 1972.

und sowohl sich selbst als auch die äußere Welt mehr oder weniger getreu abbildet und erkennt.

Allerdings stellen der Satz, der hier stellvertretend für die Sprache überhaupt steht, und das WKW qualitativ verschiedene Stufen oder Ebenen und verschiedene Formen solcher Verständigung, Abbildung und Erkenntnis dar. Aber sowohl der Satz (die Sprache) als auch das WKW sind nur deswegen imstande, ihre sehr komplizierte Aufgabe zu erfüllen, weil ihre Multidimensionalität die Möglichkeit schafft, sowohl die gesamte Mannigfaltigkeit des inneren und äußeren Lebens mehr oder weniger getreu zu fixieren als auch die Bezugnahme des Redenden (und des Hörenden) auf dieses fixierte Leben auszudrücken – und dies alles in einer „portativen“, biegsamen Form, die selbst sehr komplizierte und weitschweifige Bedeutungsgehalte durch den Satz bzw. durch das WKW zu vermitteln gestatten, ohne sie in einzelne Bestandteile zerbröckeln zu lassen.¹¹

Selbstverständlich ist das WKW geneigt, eben weil es ein WKW ist, in dem Bestand der Aspekte, über die es verfügt, eine Auswahl zu treffen und je nach der historischen Entwicklungsstufe, nach den spezifischen Forderungen der Literaturgattungen usw. irgendwelche von den Aspekten in den Vordergrund rücken zu lassen. So spielt in den WKW, die sich des Verses bedienen, die lautliche Seite der Sprache eine außerordentlich wichtige Rolle, da eben die Mobilmachung dieser Seite hier die Bedeutungsgehalte der Wörter in ihren Wechselbeziehungen besonders stark und oft in ganz ungewöhnlichen Schattierungen und Brechungen auftreten läßt, überhaupt der ganzen in Frage kommenden Redekette eine besondere semantische Dichte und gesteigerte Dynamik verleiht (vgl. S. 8 f.). Aber auch alle anderen Aspekte des WKW müssen doch dabei, wenn auch in einem bescheideneren Maße, zu ihrem Recht kommen, müssen irgendwie an dem WKW teilhaben, damit es eben als Ganzes, als ein wahres Kunstwerk erhalten bleibt.

Dies wird besonders klar, wenn wir die Entwicklung des WKW im 20. Jh. betrachten. Unter dem mächtigen Druck verschiedener Triebkräfte, bestimmt sowohl von außerordentlich tragischen historischen Ereignissen des Jahrhunderts als auch von radikalen Umwälzungen in der Wissenschaft und in der Technik, zeigen sich die Künstler, deren Seelen ungeheueren Spannungen ausgesetzt sind, oft bereit, die Möglichkeiten, die in einzelnen Dimensionen und Aspekten des WKW ent-

¹¹ Vgl. W. G. Admoni, Grundlagen der Grammatiktheorie, S. 42–52.

halten sind, nicht nur bis ans Ende auszunützen und zu aktualisieren, sondern sogar zu verabsolutieren. Und da das Material des WKW die Sprache ist, stehen die betreffenden Schriftsteller eben im Begriff, auch in dem Satz als der syntaktischen Grundeinheit der Sprache, einzelne Dimensionen oder Aspekte zu verabsolutieren.¹²

Besonders kraß tritt diese Tendenz bei den dadaistischen Strömungen in der Literatur des 20. Jhs. zutage, die nur die lautliche Seite des WKW und des Satzes als festen Boden für den modernen Dichter (und überhaupt für den modernen Menschen) anerkennen, da für sie die hergebrachte lexikale und grammatische Semantik der Sprache verlogen und unwahr ist. Aber ihre Versuche, sich von allen bestehenden Bindungen der lautlichen Komplexe mit dem Bedeutungsgehalt völlig zu befreien und eine ganz neue Sprache und Wortkunst zu schaffen, führen in Wirklichkeit nur zu einer vollständigen Auflösung sowohl der Sprache als auch der Wortkunst. Denn sie beide als Systeme sind eben auf vielschichtige und verzweigte, in der Kontinuität des gesellschaftlich-menschlichen Lebens tief verankerte Beziehungen zwischen ihrer lautlichen und ihrer semantischen Seite angewiesen. Auch die Versuche, irgendwelchen anderen Aspekten des WKW oder des Satzes ganz entschieden den Vorrang zu gewähren, führen zur Verkümmern des WKW als Kunstwerk.

Zu Stockungen auf der Ebene des Satzes – in Erfüllung seiner kommunikativen und kognitiven Funktion – führt die Tendenz, irgendeiner kompositionellen Struktur des Satzes absolute (oder fast absolute Herrschaft einzuräumen, wie es im 17. Jh. oft mit dem verzweigten Satz (in der Form des mehrfach verschachtelten Satzgefüges) geschehen ist und in unserer Zeit zuweilen mit dem geradlinigen Satz, der sich fast völlig auf den Gebrauch der umfangreichen Substantivgruppen beschränkt.

Es ist gut, daß am Ende meines Vortrags die Rede auch auf die Unterschiede der Ebenen gekommen ist, denen der Satz und das WKW angehören. Bei ihrem Vergleich wurden ja vor allem die Übereinstimmungen zwischen ihnen hervorgehoben. Aber ich glaube, wenn ich hier von zwei verschiedenen Ebenen spreche, nämlich von der Ebene

¹² Vgl. V. G. Admoni, *Osobennosti sintaksičeskoj struktury v chudožestvennoj proze XX v. na Zapade* [Besonderheiten der syntaktischen Struktur in der künstlerischen Prosa des 20. Jh. im Westen], in: *Filologica. Issledovanija po jazyku i literature. Pamjati akademika V. M. Žirmunskogo*, Leningrad 1973. W. Admoni, *Entwicklungstendenzen des deutschen Satzbaus von heute*. München 1973, S. 17–22.

der Sprache (des Satzes) und der der Kunst (des WKW), so ist ihre prinzipielle, qualitative Verschiedenheit mit genügender Schärfe fixiert, so daß sich eingehendere Hinweise auf ihre Verschiedenheit im Rahmen eines kurzen Vortrags erübrigen.

Von entscheidender Wichtigkeit scheint mir doch, daß der Satz und das WKW, ohne ganz isomorph zu sein, durch feste Bande miteinander verbunden sind, und daß die Gestalt des WKW, wie ich es hier zu zeigen versucht habe, in mancher Hinsicht eben die Weiterführung und Entfaltung der Struktur des Satzes ist.